



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

Reigen nächtlicher Begegnungen: Chantal Akermanns TOUTE UNE NUIT

Bronfen, Elisabeth

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-139168>

Journal Article

Originally published at:

Bronfen, Elisabeth (2017). Reigen nächtlicher Begegnungen: Chantal Akermanns TOUTE UNE NUIT. Film-Konzepte, 47:41-54.

of Chantal Akerman», in: *Canadian Journal of Political and Social Theory* 13 (1989), H. 1–2, S. 73–90. — 3 Vgl. Jayne Loader, »JEANNE DIELMAN. Death in Installments«, in: *Movies and Methods*, Bd. 2, hg. von Bill Nichols, Berkeley/Los Angeles 1985, S. 327–340, hier S. 332. Loader sieht den Grund für das Verkochen der Kartoffeln darin, dass der Besuch des zweiten Freiers länger dauert. — 4 Ben Singer verweist darauf, dass der Wendepunkt eine zeitliche Symmetrieachse bildet: »In terms of duration, the film is precisely bisected by the second customer's visit, the catalyst causing the state of imbalance manifested in the deterioration of Jeanne's routine. Exactly half of the film (ninety-five minutes) is devoted to representing the state of calm, and the other half shows the state of disruption. There is, in other words, an axis of symmetry dividing the film's temporal progression. We might relate such temporal/structural symmetry with the compositional symmetry found in many of Akerman's frames.« Ben Singer, »JEANNE DIELMAN. Cinematic Interrogation and »Amplification«, in: *Millennium Film Journal* (1989/1990), H. 22, S. 57–75, hier S. 71. — 5 Vgl. Chantal Akerman, »Chantal Akerman on JEANNE DIELMAN. Excerpts from an Interview with Camera Obscura, November 1976«, in: *Camera Obscura* (1977), H. 2, S. 118–121, hier S. 120. — 6 Vgl. Mayne, *The Woman at the Keyhole* (s. Anm. 2), S. 205. — 7 So schreibt Judith Mayne: »Sometimes there is one chair at the kitchen table, and sometimes two, with no motivation or explanation as to why the change has occurred.« Ebd., S. 206. Mayne kommentiert dies in der Anmerkung wie folgt: »I confess that the first time I saw the film, I did not notice the »game« of the missing chair (...). Having had the opportunity to see the film numerous times since, I am astounded that I did not notice it on first viewing. Is it possible that the creation of »order«, of such precise and seemingly controlled framing and mise-en-scène, is not only so strong but so seductive that blatantly disruptive details such as this pass unnoticed?« Ebd., S. 251. — 8 Vgl. Ruth Perlmutter, »Feminine Absence. A Political Aesthetic in Chantal Akerman's JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES«, in: *Quarterly Review of Film Studies* 4 (1979), H. 2, S. 125–133, hier S. 132; Sandy Flitterman-Lewis, »What's Beneath Her Smile? Subjectivity and Desire in Germaine Dulac's THE SMILING MADAME BEUDET and Chantal Akerman's JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES«, in: *Identity and Memory. The Films of Chantal Akerman*, hg. von Gwendolyn Audrey Foster, Trowbridge 2003, S. 27–40, hier S. 40. — 9 Da die Szenen fast identisch ablaufen, gewinnen die geringfügigen Abweichungen umso mehr Signifikanz: In dem Moment, als die Teller kurz aneinanderstoßen, verrät sich Nervosität, und im etwas heftigeren Abschütteln der nassen Spülbürste in der zweiten Szene wird eine stumme Wut erkennbar, von deren Ausmaß man lieber nichts wissen möchte. — 10 Vgl. Marsha Kinder, »Reflections on JEANNE DIELMAN«, in: *Film Quarterly* 30 (1977), H. 4, S. 2–8, hier S. 6. — 11 Vgl. Flitterman-Lewis, »What's Beneath Her Smile?« (s. Anm. 8), S. 33 f. Vgl. auch Patricia Patterson/Manny Farber, »Kitchen without Kitsch«, in: *Film Comment* 13 (1977), H. 6, S. 47–50, hier S. 49. — 12 Vgl. Janet Bergstrom, »JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES by Chantal Akerman«, in: *Camera Obscura* (1977), H. 2, S. 114–118, hier S. 118. — 13 Akerman, »Chantal Akerman on JEANNE DIELMAN« (s. Anm. 5), S. 120. — 14 Vgl. Ivone Margulies, »The Equivalence of Events«, in: *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham/London 1996, S. 65–99, hier S. 81. Margulies betont den Aspekt des »natürlichen« Laufs der Dinge, in dem schleichende Entwicklungen durch die Dauer plötzlich einem dramatischen Umschlag zugeführt werden. — 15 Vgl. Ruth Perlmutter, »Visible Narrative, Visible Woman«, in: *Millennium Film Journal* (1980), H. 6, S. 18–30, hier S. 22 f. Mit dem Mord tötet Jeanne laut Perlmutter den Mann, der das System repräsentiert, das ihr Selbst entwertet hatte, und der Film bereite damit den Weg für weitere Texte, die einer Befreiung weiblicher Körperlichkeit Ausdruck geben. — 16 Vgl. etwa Anke Ochel, *Hausfrauenarbeit. Eine qualitative Studie über Alltagsbelastungen und Bewältigungsstrategien von Hausfrauen*, München 1989, S. 320 f.; Ann Oakley, *The Sociology of Housework*, New York 1974, S. 50 f.

Elisabeth Bronfen

Reigen nächtlicher Begegnungen

Chantal Akermans TOUTE UNE NUIT

Von Anbeginn werden in TOUTE UNE NUIT (EINE GANZE NACHT, 1982) zwei Klänge miteinander verschränkt, die die besondere Stimmung der Nacht als Zeitraum jenseits des gewöhnlichen Alltags zum Ausdruck bringen. Begleitet ein tiefer, ominöser Ton, der wie ein Nebelhorn ein warnendes Signal setzt, den Vorspann des Films, wird dieser mit der ersten Einstellung von jenem Schlager abgelöst, der sich ebenso fugenhaft durch Chantal Akermans Reise ans Ende einer heißen Sommernacht in Brüssel ziehen wird: *L'Amore perdonera* von Gino Lorenzi. Somit wird die nächtliche Stadt als Ort für eine Palette an kleinen, partikularen Ereignissen eingeführt, die insofern riskant sind, als deren narrative Auflösung ausbleibt, während zugleich vielen dieser amourösen Begegnungen im Kern die Chance des Verzeihens innewohnt. Dabei rückt Brüssel als eigentliche Akteurin in den Blick. Die Treppenhäuser und Wohnungen, die von den Nachtschwärmern betreten oder verlassen werden, die Bars, in denen sie aufeinander warten, wie auch die dunklen Straßen, auf die sie sich begeben – all diese Schauplätze werden jeweils wie eine ausgeleuchtete Bühne ins Bild gesetzt. Vor diesem elektrisch funkelnden Hintergrund spielt sich eine melodramatische Filmgeschichte ab, bei der es Akerman nicht um eine psychologisierende Entwicklung der Passion ihrer Figuren geht. Vielmehr gilt es, anhand tänzerisch konzipierter Bewegungen durchzudeklinieren, wie Menschen sich nach Anbruch der Dunkelheit ihrem Begehren hingeben. Dabei sind diese Formalisierungen der Leidenschaft, wie Sigmund Freud von der Vergänglichkeit grundsätzlich behauptet,¹ von einem Seltenheitswert in der Zeit geprägt. Deren Kostbarkeit erscheint dadurch erhöht, dass dieses nächtliche Spiel von Beginn an von der Gewissheit ausgeht, dass die Morgenröte den faszinierenden Abenteuern dieser Nacht ein Ende setzen wird.

Am Anfang sind es knappe Momentaufnahmen anonymer Figuren. Eine Frau läuft forsch am Zaun einer Parkanlage entlang, ein Mann steigt gelassen die Treppen einer Unterführung hinab, ein anderer rennt über einen Zebrastreifen, um noch rechtzeitig in den Bus einzusteigen, der gerade angehalten hat. Eine andere Frau sitzt still vor sich hin sinnend am Steuer ihres Autos, während die Beifahrerin vertrauensvoll den

Kopf auf ihrer linken Schulter ausruht. Dann wendet die Kamera sich einer der wenigen Figuren zu, die im Verlauf der Filmhandlung als dramatische Person Konturen annehmen wird. Unentschlossen läuft die von dem Star Aurore Clément gespielte Frau in ihrem Wohnzimmer auf und ab, greift schließlich nach dem Telefon und wählt eine Nummer, legt aber, als eine männliche Stimme ertönt, den Hörer wieder auf. Nachdem sie sich flüsternd versichert, sie liebe diesen Mann, fährt sie mit einem Taxi zu ihm, hält allerdings vor der Haustür inne. Anstatt einzutreten schaut sie einige Minuten nach oben und blickt durch das Fenster in das Wohnzimmer, in dem ihr Geliebter nun seinerseits unentschlossen auf und ab geht. Noch bleibt diese Affäre in der Schwebe, denn mit einem erwartungsvollen Blick wendet Aurore Clément sich von dem Fenster ab und verschwindet im Dunkel der nächtlichen Straße. Der Blick der Kamera hingegen gleitet über zu einer Abfolge von kurzen Szenen, die jeweils um die Frage kreisen, ob ein Paar sich bilden wird oder nicht.

Eine Frau wartet in einer Kneipe auf den Geliebten, der beim Betreten des Raums seinen Koffer fallen lässt und sie stürmisch umarmt. Eine Frau und ein Mann sitzen an zwei Tischen und trinken ein Glas Bier. Dann stehen sie plötzlich auf, fallen sich in die Arme und beginnen, leidenschaftlich zu tanzen. In einer anderen Kneipe sitzen zwei Jungs und ein Mädchen schweigend an einem Tisch, stehen ebenfalls plötzlich auf und stürzen auf die Straße, wo sie sich nach kurzem Zaudern voneinander trennen. Eine Frau verharret auf der Schwelle ihrer Wohnung, schreit dann ohne den Geliebten, auf den sie gewartet hat, in die Nacht, doch dem Verspäteten, der ihr nachgerannt kommt, gelingt es, sie noch rechtzeitig einzuholen. Eine andere Frau läuft dem Mann, der ihr einen Zettel unter die Wohnungstür geschoben hatte, hinterher, und auch ihr gelingt es, den Mann, der sich ihr fast entzogen hätte, zu sich zu lotsen. In den folgenden Vignetten kommen Paare immer wieder – mal verhalten, mal stürmisch – zusammen. Sie schreiten über die Schwelle in eine Wohnung, die sie diese Nacht miteinander teilen wollen, öffnen jemandem, den sie sehnlichst erwartet haben, die Tür, oder treffen sich auf dem Flur, um gemeinsam in die nächtliche Stadt zu gehen. Andere Liebende wiederum verfehlen sich, trennen sich vor der Eingangstür oder weisen denjenigen, der sie dorthin begleitet hat, ab. Mal bleibt ein Mann verzweifelt auf der Treppe sitzen, weil niemand ihm die Tür öffnet, mal wartet ein anderer auf der Straße unter dem Fenster der Frau, die ihn resolut vor der Haustür verabschiedet hat. Selbst das einsame Wachen in der Nacht nimmt verschiedene Gestaltungen an. Beglückt telefoniert ein Mann mit

seiner Geliebten in New York und freut sich bereits auf das Wiedersehen. Ein anderer wechselt von seinem Bett zum Sofa im Wohnzimmer, weil die Sehnsucht nach der Geliebten ihn nicht ruhig schlafen lässt. Ein Dritter flieht aus dem Bett, in dem seine Frau ruhig schläft, um die Nacht allein in der Küche bei einer Flasche Bier zu verbringen.

Was sich entfaltet, ist eine serielle Formalisierung geglückter oder verästelter leidenschaftlicher Begegnungen, deren minimale Variationen das Singuläre des jeweiligen Ereignisses treffen. Immer wieder neu durchgespielt werden die vier Möglichkeiten: zusammenkommen, auseinandergehen, alleinbleiben, zusammenbleiben. Zugleich fordert das dramaturgische Konzept, welches *TOUTE UNE NUIT* durchspielt, dass wir einige Figuren mehr als einmal antreffen, weil für sie in dieser Nacht die Weichen für eine Entscheidung gestellt werden. So greift die Filmgeschichte mehrmals das nächtliche Abenteuer einer Ehefrau auf, die, während ihr Gatte ruhig weiterschläft, entschlossen ihren Koffer packt und ihn verlässt. Das weiße Kostüm, das sie trägt, lässt sie wie eine Lichtgestalt im Dunkel erscheinen. Sie wird sich zuerst ein Hotelzimmer nehmen, dann aber mitten in der Nacht doch wieder den Weg nach Hause einschlagen. Ebenfalls nimmt die Erzählung mehrmals einen älteren Herrn in den Fokus, der schwitzend an seiner Rechenmaschine sitzt, sichtlich verzweifelt über die Bilanz, die sich aus seiner Buchhaltung ergibt. Anschließend wird er sich in sein Atelier begeben und die kostbaren Stoffe, die dort lagern, liebevoll berühren, bevor er ein Streichholz anzündet: eine kleine Geste, die andeutet, wie gefährdet sein Geschäft ist. Ein Paar wiederum, das schlaflos nebeneinander im Bett liegt, nutzt die nächtliche Abgeschiedenheit, um jenen Mangel in ihrer Beziehung anzusprechen, der sich zumindest für die Frau nicht mehr ausblenden lässt. Noch will sich der Mann auf dieses Gespräch nicht einlassen und geht stattdessen in ein anderes Zimmer. Sie ziehen ebenfalls in dieser Nacht eine Bilanz, die ihren Alltag beeinträchtigen wird. Auch zu der von Aurore Clément gespielten Frau kehrt die Erzählung zurück und zeigt uns, wie sie einmal mehr in ihrer Wohnung ungeduldig auf und ab läuft. Dann klingelt es an ihrer Tür, doch der Mann, der die Treppe zu ihr emporsteigt, ist nicht derjenige, an den sie die Nacht hindurch gedacht hat, sondern der, den sie zu verlassen sinnt.

Zwar bahnt sich für jede dieser Figuren eine Entscheidung an, die es am Ende der Nacht zu treffen gilt, noch aber lassen sich die Sehnsüchte nicht endgültig in Worte fassen, noch wird ein vorwiegend körperlich artikuliertes Begehren in der Schwebe gehalten. Ein Bild bringt das Zusammenspiel des Verharrens und Zögerns kurz vor dem Umschwung auf



TOUTE UNE NUIT

den Punkt: Wie der Mann, der sich dem vertrauten Gespräch mit seiner Frau entzogen hat, stehen auch zwei weitere Figuren am offenen Fenster und blicken, während der Donner des sich anbahnenden Gewitters bereits zu hören ist, auf den Platz vor dem Haus. Was sie verbindet, ist der Anblick der weiß gekleideten Frau, die, weil ihr Koffer plötzlich aufgegangen ist, ihre Kleidungsstücke einsammeln muss, bevor sie erneut ihren Weg nach Hause einschlägt. Nachdem sie den Platz überquert hat, treibt der Wind, der immer stürmischer geworden ist, die Blätter auf der



TOUTE UNE NUIT

Straße voran. Dann wenden alle drei Gestalten gleichzeitig ihren Blick von dem Platz ab und schließen, um sich vor dem Unwetter zu schützen, jeweils das Fenster. Das zerstrittene Paar kehrt nicht ins Schlafzimmer zurück, sondern steht am Ende dieser Nacht an zwei separaten Fenstern und blickt nach draußen. Mit dem Schnitt findet eine zeitliche Ellipse statt, denn mit der nächsten Einstellung ist bereits jener Morgen angebrochen, an dem die Figuren die Erkenntnisse dieser Nacht in Handlungen umsetzen werden.

So lässt sich, wie Veronica Pravadelli vorschlägt,² *TOUTE UNE NUIT* vornehmlich als konzeptuelles Projekt verstehen, wird doch anhand einer Abfolge dramatischer Vignetten gezeigt, wie Begehren ausagiert wird, anstatt eine Geschichte über die Liebe zu erzählen. Pathosformeln melodramatischer Leidenschaft, die in die Nähe von Klischeebildern rücken, sind einem strukturalen Muster eingeschrieben, welches mit der Spannung zwischen dramatischen Fragmenten und einer kaleidoskopischen Einheit operiert. Was die verschiedenen Orte, an denen sich diese knapp gezeichneten Szenen abspielen, verbindet, ist vornehmlich der Schnitt, über den diese als visuelle Serie zu einer in sich zusammenhängenden Einheit verschränkt werden. Stellen die Mehrzahl dieser Szenen Pathosformeln der Liebe zur Schau, entpuppt sich die nächtliche Stadt als Ort, an dem Figuren sich auf Wagnisse einlassen und den Schritt in unvertrautes Terrain riskieren können. Dennoch enthält der nächtliche Raum in Akermans Auslegeordnung der Möglichkeiten des Zusammen treffens und Auseinandergehens nichts Gefährliches. Ihren Figuren, die sich dort unbeschränkt bewegen dürfen, droht weder Schrecken noch Gefahr. Während sie mit sich hadern oder auf eine andere Figur warten, dürfen sie ihre Fantasien entfalten, dürfen ihre Erinnerungen wachrufen. Die Selbstentgrenzung, die sich in den vielen stürmischen Umarmungen ausdrückt, ufernt nie in Selbstverlust aus.

Entscheidend ist auch, dass neben dem Schnitt eine affektive Vernetzung der verschiedenen Szenen vor allem über die Töne und Stimmen erzeugt wird, die die Nacht hindurch hörbar sind und ihrerseits mehrere Stimmungen miteinander verbinden. Die Tonspur ist, wie Bérénice Reynaud festhält,³ als eine mehrschichtige Symphonie konzipiert, in der das immer wiederkehrende Lied *L'Amore perdonera* mit anderen Liedern, die aus einer Jukebox in einer Kneipe oder von einem Plattenspieler in einer Wohnung erklingen, verwoben wird ebenso wie mit den nächtlichen Geräuschen der Stadt, dem Verkehr, den anonymen Stimmen auf der Straße und schließlich den allgegenwärtigen Fußstapfen der durch die Nacht schreitenden Figuren. Dabei geht es weniger um eine empa-

thische Identifikation mit dem Schicksal des einen oder anderen Nachtschwärmers als um den intellektuellen Genuss der strengen Formalisierung der unterschiedlichen Haltungen, mit der man auf das, was eine Nacht hindurch passieren kann, antworten könnte. Nicht also eine über die Psychologisierung der einzelnen Figuren erzeugte narrative Entwicklung dieser Erzählfragmente steht im Vordergrund, sondern der von diesen Figuren im Sinne verkörperter Bewegungen formalisierte Affekt. Wie Akerman erklärt: »Ich möchte, dass der Zuschauer die Zeit, die in jeder Einstellung zum Tragen kommt, physisch empfindet. Die Erfahrung, dass die Zeit in Ihrem Körper vergeht, dass die Zeit des Films in Sie eindringt.«⁴

Dieser Fokus auf dem sich langsam entfaltenden Gesamtgebilde eines Zeitgefühls, welches auf das Erzeugen einer affektiven Stimmung setzt und deshalb unterschiedliche amouröse Einstellungen zusammenfügt, die narrativ nur geringfügig miteinander verbunden sind, legt es nahe, *TOUTE UNE NUIT* jenem Subgenre des Stadtfilms zuzuordnen, das die Verwicklungen mehrerer Figuren eine Nacht hindurch verfolgt: in *LE NOTTI BIANCHE* (WEISSE NÄCHTE, 1957, R: Luchino Visconti), *LA NOTTE* (DIE NACHT, 1961, R: Michelangelo Antonioni), *AMERICAN GRAFFITI* (1973, R: George Lucas), *AFTER HOURS* (DIE ZEIT NACH MITTERNACHT, 1985, R: Martin Scorsese) oder *NIGHT ON EARTH* (1991, R: Jim Jarmusch). Doch eben der Umstand, dass sich Akermans Nacht als ein Zeitraum entpuppt, in dem Liebende, die den Irrungen und Wirrungen ihrer Leidenschaften nachgehen, sich immer wieder im Dunkel verflüchtigen, um dann in anderer Gestalt und an einem anderen Ort wieder aufzutau-chen, zeichnet auch eine Verbindungslinie zu William Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* (Sommernachtstraum, 1595/96). Das nächtliche Brüssel, in dem die Sichtbarkeit radikal eingeschränkt ist und deshalb die Töne, Stimmen und Geräusche, die die Bewegungen der Figuren begleiten, an Bedeutsamkeit gewinnen, lässt sich auch als eine kinematische Umschrift von Shakespeares Zauberwald begreifen, in dem für die vorübergehende Zeit zwischen Abenddämmerung und Morgenröte die Grenze zwischen Realität und Traum sich verflüssigt hat. Ausschlaggebend für dieses Crossmapping ist, dass in beiden Fällen die Nacht nicht nur den Schauplatz stellt, auf dem Nachtschwärmer verschiedener Couleur ihr Begehren auszuleben suchen, sondern dieser Zeitraum zudem eine kollektive Geisteshaltung wiedergibt, die wir im Sinne eines kinematischen Traumgebildes als Zuschauer mit den unterschiedlichen Akteuren für die Dauer der dramatischen Handlung teilen, weil wir sie körperlich nachempfinden.

Dabei ist festzuhalten: Wie in Shakespeares Komödie fungiert auch in Akermans Melodrama die Nacht sowohl als Gegensatz wie auch als Ergänzung zum Tag. Die binäre Opposition zwischen den beiden Tageszeiten ist eine, in der, wie Gérard Genette vorschlägt,⁵ der Tag die Nacht ausschließt und sie zugleich enthält. Stellt die Nacht eine Abweichung und Abwandlung der Norm dar, ist sie jedoch immer auch mehr als nur das Gegenteil des Tages. Sie ist – und darin entspricht sie dem Medium des Theaters ebenso wie dem des Kinos – dessen nicht reziproke Kehrseite. Man kann zwar, erklärt Genette, vom Tag sprechen, ohne an die Nacht zu denken. Spricht man hingegen von der Nacht, verweist man unweigerlich darauf, dass auf sie ein neuer Tag folgen wird, den man die ganze Nacht hindurch erwartet.⁶ Zugleich ist die geschlechtliche Kodierung der Tageszeiten bezeichnend für die Vorherrschaft jener affektbezogenen Wahrnehmung der Umwelt, die in vielen Mythopoetiken mit der Nacht in Verbindung gebracht wird.⁷ Ist der männlich verstandene Tag Ort der Sprache, der Vernunft und der Gesetze, wird die Nacht mit ihrer sich im Dunkel verlaufenden unergründlichen Tiefe seit der Antike mütterlich kodiert. Bekanntlich hält die in einen dunklen Mantel oder Schleier gehüllte Nachtgöttin Nyx zwei Knaben in ihren Armen – den Schlaf, der das Leben erhält, und den Tod, der diesem ein Ende setzt. Verdichtet sich an dieser allegorischen Figur der phänomenologische Umstand, dass aus der Nacht stets ein neuer Tag geboren wird, während sie uns diesen bei Abenddämmerung auch immer wieder nimmt, entpuppt sich die Nacht als Ursprung und Ziel des Lebens.

Deshalb stellt der nächtliche Raum, durch den sowohl Shakespeares als auch Akermans Liebende sich bewegen, nicht nur eine Ergänzung zum gewöhnlichen Tag dar. Er ist auch eine Bühne für jenen Geisteszustand des Träumens und Fantasierens, in dem etwas seinen Anfang nimmt, das bei Anbruch des Tages Folgen haben wird, in dem aber zugleich etwas zum Abschluss gebracht werden kann, im Sinne einer Abrechnung mit dem Tag. Jeweils ist dieser zukunftsweisende Zeitraum zwischen Abenddämmerung und Morgenröte also nicht völlig vom Tag abgegrenzt, sondern als eine körperlich erfahrbare Szene konzipiert, die, ganz im Sinne von Michel Foucaults Heterotopie,⁸ als Gegenplatzierung oder Widerlager in den gewöhnlichen Alltag hineingezeichnet ist.⁹ Die Formalisierung leidenschaftlicher Umarmungen oder Trennungen, welche in *TOUTE UNE NUIT* auf der Leinwand aufflackern, spielen an wirklichen Orten, die lokalisierbar sind und dennoch aufgrund ihrer betont künstlichen Ausleuchtung einen Geisteszustand außerhalb der Normalität zum Ausdruck bringen. Wie die jungen Liebenden Shakespeares, die vor dem

strengen väterlichen Gesetz in den Feenwald fliehen, um sich dort ungezügelt ihrem oft gewaltsamen Begehren hinzugeben, aber auch wie die Feenkönigin Titania, die von den Zaubertropfen verwandelt eine Liebesnacht mit einem Sterblichen verbringt, der zudem einen Eselskopf trägt, so leben auch Akermans Figuren ein Begehren aus, welches die Gesetze der Vernunft ausblendet. In dem nächtlichen Raum findet eine Potenzierung des Imaginären statt, die mit einer Entstellung der Vernunft einhergeht. Treffend stellt der Fürst Theseus, der ganz dem Denken des Tages verhaftet ist, am nächsten Morgen fest: »In the night, imagining some fear, how easy is a bush supposed a bear!«¹⁰

Dennoch sagt die in der Nacht durch die Einschränkung des Sehvermögens geförderte Abweichung vom normalen Geschäft des Alltagslebens auch etwas über den Tag aus. Wie die von Puck gestiftete Liebesverwirrung eine anamorphotische Spiegelung des Ehegesetzes am Hof des Theseus anbietet und die Weichen so stellt, dass es am Ende der Komödie doch zu einer glücklichen Hochzeit aller Liebenden kommen kann, so erlauben auch die nächtlichen Szenen in *TOUTE UNE NUIT* der Filmhandlung, einen Kommentar zum Tag auszudrücken, ohne diesen direkt in Worte zu fassen. Gleichzeitig macht das Crossmapping deutlich, wie sehr in beiden Fällen der nächtliche Raum eine sinnliche Erfahrung des Begehrens zwar gegenüber einer psychologisierenden Erklärung privilegiert, zugleich aber die Sprache nur aufhalten, nicht auslöschen kann, weil alle Handlungen unweigerlich in den Tag auslaufen werden. Die Realität des Begehrens, die von der Nacht aufgerufen und in ihr ausgelebt werden kann, gewinnt regelrecht an Intensität, weil sie als Gegenstück zu jener Realität des Tages erfahren wird, die diese Leidenschaft wieder einschränken, nicht aber tilgen wird. Als Antwort auf ihren Gatten, der den Geschichten der Liebenden, die sie am nächsten Morgen am Waldrand auffinden, keinen Glauben schenken will, verteidigt die Amazonenkönigin Hippolyta deren Versuch, die nächtlichen Ereignisse in eine verständliche Sprache zu übertragen, mit einem Denkbild, das Akermans aus Fragmenten zusammengesetztes Gesamtbild im Kern trifft: »But all the story of the night told over, and all their minds transfigured so together, more witnesseth than fancy's images, and growst to something of great constancy; but howsoever, strange and admirable.«¹¹

Im Gegenzug lässt sich für *TOUTE UNE NUIT* aber auch feststellen: Zwar rückt ein Ausagieren der Leidenschaften, von den verschiedenen Stimmen der Nacht unterstützt, in den Vordergrund der Filmhandlung, dennoch bleiben Spuren einer narrativen Erklärung nie ganz aus. Viele Figuren verschwinden, nachdem sie sich umarmt oder voneinander getrennt haben,

im Dunkel, wir aber können uns vorstellen, wie die Nacht für sie ausgehen wird. Für diejenigen, die, vor eine Wahl gestellt, eine Entscheidung fällen müssen, bietet *TOUTE UNE NUIT* zudem im letzten Drittel, wenn auch nur mit wenigen Strichen gezeichnet, eine narrative Auflösung der Erzählsequenz, in der sie als Akteure und Akteurinnen fungiert haben. Die Ehefrau entschließt sich, zu ihrem Gatten heimzukehren. Das unglückliche Paar wartet, wenn auch an separaten Fenstern, auf einen gemeinsamen Morgen, und die von Aurore Clément gespielte Frau lässt ihren alten Geliebten wieder in ihre Wohnung. Nachträglich, von jenem Tag aus gedacht, der mit der Morgendämmerung einsetzt, lässt sich festhalten: Für viele ist es eine gewöhnliche Nacht gewesen, für jene Figuren, zu der die Filmerzählung mehrmals zurückkehrt, hat sich etwas ereignet, das am nächsten Morgen nicht nur Konsequenzen hat, sondern diese Nacht auch als eine besondere erinnern lassen wird.

Eben weil der nächtliche Raum als Bühne und Geisteshaltung auf eine Potenzierung des Imaginären setzt, zeichnet sich noch ein weiterer Widerspruch zwischen affektreicher Erfahrung und sinnstiftender Erklärung ab. Die von Akerman durchdeklinierte Formalisierung nächtlicher Leidenschaften folgt nicht nur einem strengen visuellen Muster. Die durch kinematische Sprache – Schnitt, Ton, Mise en Scène – erzeugte Nacht hält uns dazu an, über das Kino als einen von visuellen Zeichen erzeugten Fantasieraum nachzudenken. Bildet in *TOUTE UNE NUIT* das Gewitter den narrativen Umschlagpunkt, ruft dieses die doppelte Bedeutung hervor, die der Vorstellung, an das Ende der Nacht zu gelangen, innewohnt. Damit wird einerseits jener zeitlich verstandene Punkt bezeichnet, an dem die Nacht vom Tag abgelöst wird, andererseits verweist diese Denkfigur auch auf jene medial verstandene Instanz, in der eine phänomenologisch dargestellte Nacht in das Register reiner ästhetischer Zeichen übergeht. Was den thematischen wie medialen Reiz der Nacht als potenzierte Erfahrung des Imaginären ausmacht, betrifft somit den Umstand, dass das Begehren sich im nächtlichen Brüssel deshalb uneingeschränkt entfalten kann, weil es zeitlich begrenzt ist, wie auch die als kollektives Traumerlebnis konzipierte Filmerzählung sich deshalb von einem Seltenheitswert in der Zeit nährt, weil wir wissen, dass ihr Zauber ebenfalls ein Ende finden wird.

Wie Stanley Cavell in seiner Lektüre des *Sommernachtstraums* festhält, geht es bei den Abenteuern, die im nächtlichen Raum möglich sind, meist darum, jegliche Selbsterkenntnis in ihrer Vorläufigkeit zu verstecken.¹² Zu fragen gilt deshalb, wie die Figuren, die in der Nacht eine Erkenntnis gewonnen haben, sich ihr Morgen und Übermorgen vorstellen.

Welche Konsequenzen bringen nicht nur die enttäuschenden oder begeisternden Erfahrungen mit sich, sondern auch das Erwachen *in einen* und *für einen* Morgen. Wie viele andere Filme, die eine Reise durch eine besondere Nacht nachzeichnen, übernimmt auch *TOUTE UNE NUIT* von Shakespeares Liebeskomödie die Vorstellung, dass die öffentliche Welt des Tages ihre Konflikte nicht unabhängig von Entschlüssen lösen kann, die im Gebiet der privaten Kräfte der Nacht gefällt worden sind. Laut Cavell benötigt die therapeutische Erkenntnis, die in der wie ein Traumgebilde erfahrenen Nacht gewonnen werden kann, das Erinnern von etwas, das Aufwachen *zu* etwas, und zugleich das Vergessen von etwas, das Aufwachen *von* etwas.¹³ Im vierten Akt des Stückes erwachen Shakespeares Liebende am Rand des Feenwaldes und können sich nur ungenau an das erinnern, was ihnen in dieser Nacht im Feenwald widerfahren ist. Gleichzeitig erwachen sie zu einer Liebe, die in einer Hochzeitsfeier münden wird. Am deutlichsten allerdings bringt es der ambitionierte Schauspieler Zettel mit der Behauptung auf den Punkt: »I have had a dream past the wit of man to say what dream it was (...) man is but a patched fool if he will offer to say what methought I had.«¹⁴ Eine Verschriftung dieses Traums, die dessen Essenz nur entstellt wiedergeben kann, will er seinerseits am nächsten Abend am Hof aufführen.

Im letzten Drittel von *TOUTE UNE NUIT* zeigt auch Akerman uns, wie einige der Figuren aus dieser Nacht in den Morgen übergehen, und nutzt dafür einmal mehr ein Spiel der Variationen. Einige halten an einer alten Beziehung fest, wie die Frau im weißen Kostüm, die nach Hause zurückgekehrt sich wieder neben ihren schlafenden Mann ins Bett legt, dann aber, sowie der Wecker zu klingeln begonnen hat, aufsteht. Ein gewöhnlicher Tag bricht an, gezeichnet von der in der vorherigen Nacht getroffenen Entscheidung gegen einen Ausbruch aus der Ehe. Andere finden erneut zueinander, wie die Frau, die ihrem Mann wenige Stunden vorher erklärt hat, sie liebe ihn nicht mehr. Auf seinen Wunsch hin schließt sie die Vorhänge wieder und lässt sich von ihm in dem erneut abgedunkelten Schlafzimmer zurück ins Bett ziehen: ein Zeichen, dass sie bereit ist, dieser Beziehung noch eine Chance zu geben. Wiederum andere erwachen in eine neue Beziehung, wie die Frau, die sich heimlich aus der Wohnung des Fremden, mit dem sie die Nacht verbracht hat, schleichen will. Er fängt sie im Treppenhaus ab, und im Morgenlicht können sie einander sagen, wie sie heißen. Die darauf folgende Umarmung deutet an, dass ein nächtliches Begehren glücklich in die Sprache des Tages überführt worden ist. Andere wiederum finden in den frühen Morgenstunden eine Inspiration, um auf die Schlaflosigkeit, die sie diese Nacht

erfahren haben, zu antworten. Der Mann, der aus Liebeskummer immer wieder aufgewacht war, findet nun die Worte, die ihm erlauben, einen Brief an seine Geliebte zu schreiben. Ob die Figuren sich als Paar erneut anerkennen oder trennen, ob sie es vorziehen, allein zu sein, oder einen Weg gefunden haben, mit der Einsamkeit zu leben – jeweils zeigen diese narrativen Auflösungen, was es heißen könnte, *in* den Morgen und *für* den Morgen erwacht zu sein. Zwar kehren sie in ihren gewöhnlichen Alltag zurück, doch der Tag und dessen Vernunftgesetze sind gezeichnet von der nur bruchstückhaft erinnerbaren Erkenntnis, die sie in dieser Nacht gewonnen haben.

Nur ein Paar gibt bei Anbruch des Tages das nächtliche Begehren nicht auf und trägt es stattdessen bewusst in den Morgen hinein. Der Mann, der unerwartet zu Aurore Clément zurückgekehrt war, hält sie fest umschlungen in seinen Armen und bittet sie, mit ihm zu tanzen. Als wäre die Zeit für dieses Paar stehengeblieben, feiern sie jetzt ihre amouröse Wiedervereinigung. War das Aufwachen der anderen Figuren von den Klängen des morgendlichen Straßenverkehrs begleitet, ertönt an dieser Stelle einmal mehr aus dem Off *L'Amore perdonera*. Während er sie fest umschlungen hält, fragt er sie, warum sie den anderen Mann liebe. Ihre Suche nach den passenden Worten, die dessen Anziehungskraft erklären könnten, lässt sie an dieser Liebe immer mehr zweifeln. Verdrängt von der Nähe des Geliebten, der sie in seinen Armen hält, verflüchtigt sich der andere Mann, während sich für eine kurze Zeit das Liebeslied – als Stimme und Stimmung der Nacht – hartnäckig gegen den wachsenden Alltagslärm durchzusetzen scheint. Dann klingelt das Telefon, und Aurore Clément geht, den Tanz unterbrechend, in ihr Schlafzimmer. Doch auch sie hat in dieser Nacht einen Entschluss gefasst, der eine Veränderung ihrer amourösen Verstrickung verspricht. Zwar spricht sie nun mit dem Mann, der die Nacht hindurch auf sie gewartet hat, legt sich anschließend aber, nachdem sie den Hörer wieder aufgelegt hat, zu dem Geliebten aufs Bett, der ihr ins Schlafzimmer gefolgt ist. Die erneute Umarmung stellt auch ein Aufwachen dar: in die Anerkennung dieser Liebe *im* Morgen und *für* den Morgen – hat doch der Lärm vor dem Fenster endgültig das Liebeslied verdrängt.

Für den Austausch zwischen dem Ausagieren eines nächtlichen Begehrens und dem Aufwachen aus dieser Entdeckung ist dramaturgisch entscheidend, dass wir, nachdem Aurore Clément sich ganz der Umarmung ihres wiedergewonnenen Geliebten hingibt, wieder dort angekommen sind, wo alles begonnen hat: bei der schwarzen Leinwand und dem Abspann, der von eben jenem ominösen Warnsignal aus dem Off

begleitet wird, das uns in dieses Geschehen eingeführt hat. Sind aus diesem Dunkel die vielen Figurationen amouröser Leidenschaften entstanden, flackert nun jene andere, dem Liebestraum entgegengesetzte Bedeutung der Nacht wieder auf, welche diese stattdessen mit der Vergänglichkeit in Verbindung bringt. Erinnern wir uns nochmals daran, dass die antike Nyx nicht nur den Schlaf, sondern auch den Tod in den Armen hält, so gewinnt jenes andere Lied, welches nur in einer Szene zu hören ist, eine eigene, beunruhigende Brisanz. In dieser steht ein junger Mann, eine Zigarette rauchend, in seinem Wohnzimmer und hört sich eine Plattenaufnahme von Gustav Mahlers Lied *Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen* an. Sein Körperumriss wirft einen Schatten an die Wand, sodass dieser als unheimlicher Doppelgänger im Bild erscheint. Die Nachbarin, die der junge Mann aufzusuchen sich entschließt, weist ihn ab, und so schreitet er ziellos in die Nacht.

Der Umstand, dass weder die Filmerzählung zu dieser Figur zurückkehrt, noch dieses Lied aus Mahlers »Kindertotenlieder«-Zyklus ein weiteres Mal erklingt, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf jene Störung, die bereits von dem warnenden Signalton des Vorspanns angedeutet wurde. Es gibt in *TOUTE UNE NUIT* Momentaufnahmen, in denen eine Leidenschaft aufflackert, die nicht das Treffen oder Auseinandergehen von Liebenden betrifft, sondern die Pathosformel eines diffusen Aufbruchbegehrens umspielt: Sei es eine Mutter, die vor ihrem Haus nachdenklich eine Zigarette raucht, als wolle sie einen Entschluss fassen, um schließlich doch dem Ruf eines Kindes zu folgen und wieder in das Haus einzutreten. Sei es ein junges Mädchen, das mit der Katze im rechten Arm und dem Koffer in der linken Hand entschlossen aus ihrem trauten Heim flieht und dabei die Tür weit offen lässt. Wo sie hingeht oder ob sie irgendwo ankommt, sehen wir nicht. Stattdessen sehen wir mitten in der Nacht ein anderes kleines Mädchen, welches vorsichtig die Treppe eines Altbaus hinuntersteigt, sich auf die Straße begibt und dort auf ein Paar zuläuft. Dieses wendet sich aber ab, bevor das Mädchen das Paar erreichen kann, sodass es alleingelassen im Dunkel verharret. Weil diese Kinder, die vermeintlich nur ausgegangen sind, aus unserem Blickfeld verschwinden, bringen sie eine andere Fragilität mit ins Spiel. Als Gegenstück zu den Pathosformeln des Liebestreffens eröffnen diese Momentaufnahmen einen anderen Schauplatz, der, mitten in der Nacht, auch außerhalb dieser liegt. Die narrativ verschollenen Figuren, für die es kein Aufwachen aus der Nacht gibt, bilden eine Störung im Gesamtgefüge. Indem sie sich gänzlich in der Nacht verflüchtigen, stehen sie ein für das, was nicht in den Tag gerettet werden kann: für jenen Fluchtpunkt eines un-

auffindbaren Verschwindens am Ende der Nacht, der von dem Liebeslied und der Verzeihung, welches dieses verspricht, ganz im Sinne einer Schutzdichtung überblendet und abgedichtet wird.

Maurice Blanchot spricht, um ein Denkbild zu finden für die Selbstreflexivität eines ästhetischen Gebildes, welches um die Faszination des nächtlichen Zeitraums kreist, von einer »autre nuit«¹⁵. Diese ist nicht als ein begehbarer Zeitraum zu verstehen, sondern als eine Leere, auf die die potenzierte Imagination der Nacht verweist, vor dessen unermesslichem Abgrund sie aber zugleich schützt. Als reiner Ort des Außen ist diese andere Nacht, dem Tode gleich, stets unzugänglich, weil man sie nicht wieder verlassen kann. Die in der Nacht ausagierten Leidenschaften, die sowohl die ekstatische Liebesumarmung wie auch das einsame Ausgegangensein umfassen können, stellen eine Erfahrung dar, in der die begehbare Nacht sich gegenüber dieser anderen Nacht öffnet – und eben diese Erfahrung inspiriert eine Filmsprache, die auf ihre eigene Medialität verweist, indem sie jede mimetische Wiedergabe der gewöhnlichen Nacht mit einer von dieser losgelösten reinen Zeichenhaftigkeit überlagert. In *TOUTE UNE NUIT* öffnet sich das Spiel der formalisierten Leidenschaften, der Widerstreit der Lieder und Töne jener »autre nuit« agiert die Flucht einzelner Figuren im Dunkel der Nacht aus, ohne diese Verflüchtigung zu erzählen. Dieses Verschwinden entpuppt sich somit als eine Hinwendung zum Nichts, zur dunklen Leinwand am Anfang und am Ende des Films, deren Beschriftung, die all diejenigen benennt, die an dem Film mitgearbeitet haben, auch den Fluchtpunkt des kinematischen Bildes ausmacht.

Zugleich bleibt aber die Denkfigur der »autre nuit« dialektisch konzipiert und führt uns zu der Liebesumarmung am Tag als letztes Filmbild zurück. Es gibt den Tag, laut Blanchot, weil alles in einer Nacht mündet, die eine Annäherung an den Ursprung und das Ziel alles Seienden darstellt.¹⁶ Gleichzeitig ist der Tag das, was über diese beiden Punkte der Leere hinausführt. Die Nacht ist nicht nur als Grenze zu verstehen, die gesetzt werden muss, um den Tag als Zeitraum zu bestimmen. Sie muss auch in jenen Tag übergehen, dessen Licht ihre schillernde Dunkelheit zerstreut. Doch indem der Tag sich die Nacht aneignet – und das ist die Pointe des Aufwachens der Liebenden in Akermans Melodrama –, wird dessen Licht auch reichhaltiger. Die Kinder, die sich in dieser Nacht verflüchtigt haben und an diesem Erwachen nicht teilhaben, hinterlassen als Leerstelle ihre nächtliche Spur in dem wiedergewonnenen Tag; eine Spur, die von dem warnenden Signal des Abspanns nochmals unterstrichen wird. Eben darin greift *TOUTE UNE NUIT* zugleich jene Erkenntnis

der Flüchtigkeit der ästhetischen Illusion auf, mit der Shakespeares *Sommernachtstraum* ebenfalls an das Ende seiner sprachlich erzeugten Nacht gelangt. Sind wir am Ende von *TOUTE UNE NUIT* wieder bei der dunklen Leinwand angekommen, in die sich alle Filmbilder verflüchtigt haben, sind wir auch an dem Punkt angelangt, an dem Puck seinem Publikum versichert: »If we shadows have offended, think but this, and all is mended: That you have but slumbered here, while these visions did appear.«¹⁷

Eine Inspiration, die der Nacht entstammt und ihr als Ursprung verhaftet bleibt, muss sich am Ende ihrer Darbietung wieder verflüchtigen. Im Erscheinen lösen sich die Bilder und Klänge eines jeden ästhetischen Gebildes auch wieder auf. Hat Akerman uns eine ganze Nacht lang ein schillerndes Spiel des Zusammentreffens, Auseinandergehens und Verlassenwerdens vor Augen geführt, steht diese thematisch wie formale Flüchtigkeit ebenso auf dem Spiel wie der Wunsch, aus der nächtlichen Vision aufzuwachen und zugleich Spuren der dort erlebten Faszination in den Alltag hinüberzutragen.

¹ Sigmund Freud, »Vergänglichkeit« (1916), in: *Gesammelte Werke*, Bd. 10, Frankfurt am Main 1946, S. 358–361, hier S. 359. — ² Veronica Pravadelli, *Performance, Rewriting, Identity. Chantal Akerman's Postmodern Cinema*, Turin 2008, S. 235. — ³ Bérénice Reynaud, »These Shoes Are Made for Walking«, in: *Afterall* (2002), H. 6, S. 42–51, hier S. 48. — ⁴ »Je voudrais que le spectateur éprouve une expérience physique par le temps utilisé dans chaque plan. Faire cette expérience physique que le temps se déroule en vous, que le temps du film rentre en vous.« Chantal Akerman zit. nach Darlene Pursley, »Moving in Time. Chantal Akerman's *TOUTE UNE NUIT*«, in: *MLN* 120 (Dezember 2005), H. 5, S. 1192–1205, hier S. 1193 (Übers. von M. Tröhler). — ⁵ Gérard Genette, »Le jour, la nuit«, in: *Figures II*, Paris 1969, S. 101–122, hier S. 103. — ⁶ Ebd., S. 106. — ⁷ Siehe hierzu grundlegend Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, München 2008. — ⁸ Michel Foucault, »Andere Räume« (1967), in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Leipzig 1991, S. 34–47, hier S. 39. — ⁹ Zum Alltag in den Filmen von Chantal Akerman vgl. Ivone Margulies, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, Durham/London 1996; Jonathan Rosenbaum, »Chantal Akerman. Unverbrüchliche Einheit von Exil und Alltag«, in: *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Vienne und des Österreichischen Filmmuseums*, 6. Oktober bis 3. November 2011, hg. von Astrid Ofner, Claudia Siefen und Stefan Flach, Wien 2011, S. 40–53. — ¹⁰ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, in: *The Norton Shakespeare*, hg. von Stephen Greenblatt u. a., New York/London 1997, 5.1.21–22. — ¹¹ Ebd., 5.1.23–27. — ¹² Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, MA 1981, S. 142. — ¹³ Ebd., S. 143. — ¹⁴ Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* (s. Anm. 10), 4.1.199–204. — ¹⁵ Maurice Blanchot, »Le dehors, la nuit« (1953), in: Ders., *L'Espace littéraire*, Paris 1955, S. 217–226, hier S. 217. — ¹⁶ Ebd., S. 221. — ¹⁷ Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* (s. Anm. 10), Epilog 1–4.

Fabienne Liptay

Nach dem Experimentieren: das Testen

GOLDEN EIGHTIES und LES ANNÉES 80

LES ANNÉES 80 (1983) ist ein ungewöhnlicher Film. Er ist das Making-of zu *GOLDEN EIGHTIES* (1986), wurde aber nicht, wie üblich, nachträglich als Beigabe zum Film veröffentlicht, sondern ging diesem zeitlich voraus. Er dokumentiert damit die Entstehung eines Films, den es zu diesem Zeitpunkt überhaupt noch nicht gibt.¹ Damit wird das Verhältnis zwischen Film und Making-of auf die Probe gestellt; vielleicht verkehrt es sich auch gänzlich, insofern nunmehr der Film als Nachreichung zu seinem Making-of erscheint. Chantal Akerman drehte *LES ANNÉES 80*, um Gelder für *GOLDEN EIGHTIES* einzuwerben,² eine Musikkomödie in der Tradition von Vincente Minnelli oder Jacques Demy, die konventionellere Formen filmischen Erzählens erprobt und in ihrem Werk einen deutlichen Bruch mit dem experimentellen Filmschaffen der 1970er Jahre markiert.³ In einem Interview für die *Cahiers du cinéma* äußerte Akerman zu Beginn der neuen Dekade selbst den Wunsch, sich einem kommerziellen Projekt zuzuwenden, um der Meisterschaft, die sie in der Exploration der Möglichkeiten des strukturellen und minimalistischen Films erreicht habe, zu entkommen.⁴ Um zu zeigen, dass sie als Regisseurin imstande war, eine Musikkomödie mit großem Budget zu realisieren, habe sie so etwas wie einen Modellfilm gebraucht, den sie aus Probeaufnahmen für den eigentlichen Film montierte. Gleichzeitig wurde *LES ANNÉES 80* später im Kontext ihres bisherigen experimentellen Filmschaffens gelesen, als vorausgeschickte Zurücknahme der Konzessionen, die Akerman mit *GOLDEN EIGHTIES* an das klassische Kino machte. Man wird *LES ANNÉES 80* indes dem Bereich der Werbung wohl ebenso wenig zuschlagen können wie dem Bereich des Experimentalfilms.⁵ Viel eher bietet das Making-of – als ein Format, das sowohl der Bewerbung von Filmen als auch der Erforschung ihrer Produktionsbedingungen dienen kann⁶ – hier eine Versuchsanordnung, um die Prämissen des kommerziellen Filmemachens selbst zu testen, sie in der Erfüllung gewisser Erwartungen des Marktes zu erkunden und zu überprüfen.

GOLDEN EIGHTIES, der in der Drehbuchfassung noch »La Galerie« hieß, spielt in einem Einkaufszentrum, zwischen Modeboutique, Frisiersalon, Cafébar und Kino, wo sich die Wege unterschiedlicher Figuren kreuzen.

Fabienne Liptay, Margrit Tröhler (Hg.)

CHANTAL AKERMAN

- 003 Chantal Akerman stellt sich vor. Ein Vorwort
- 006 *Eric de Kuyper*
Leben lernen, das Leben lehren. Chantal Akerman zur
Einführung
- 012 *Volker Pantenburg*
Aufatmen. Chantal Akerman und die New Yorker Film-
Avantgarde
- 018 *Michelle Koch*
No Home away from Home. Einsamkeit und Exil in HOTEL
MONTEREY und LES RENDEZ-VOUS D'ANNA
- 027 *Heike Klippel*
Organisierte Zeit. JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE,
1080 BRUXELLES, Zeit und Hausarbeit
- 041 *Elisabeth Bronfen*
Reigen nächtlicher Begegnungen. Chantal Akermans TOUTE UNE
NUIT

- 055 *Fabienne Liptay*
Nach dem Experimentieren: das Testen. GOLDEN EIGHTIES und
LES ANNÉES 80
- 062 *Patrick Straumann*
Die Frau mit dem Koffer. Chantal Akermans D'EST, SUD, DE
L'AUTRE CÔTÉ und LÀ-BAS
- 075 *Gawan Fagard*
Kontemplation und Verteidigung der Bilder. Chantal Akermans
D'EST, AU BORD DE LA FICTION
- 084 *Monika Dac*
No More Home Movie. Versuch einer Kartografie von Chantal
Akermans Territorium
- 093 Biografie
- 095 Werkverzeichnis (Auswahl)
- 101 Autorinnen und Autoren

Chantal Akerman stellt sich vor

Ein Vorwort

»Ich heiße Chantal Akerman. Ich bin in Brüssel geboren.« Schwarzbild.
»Und das ist wahr. Das ist wahr.«¹ Diese Sätze spricht die Regisseurin in
frontaler Nahaufnahme, aus der sie uns mit ihren hellen grün-grauen
Augen direkt anblickt. Es sind die letzten beiden Einstellungen des
Selbstporträts CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN (1996) in
der Reihe CINÉMA, DE NOTRE TEMPS, die Janine Bazin und André S. La-
barthe damals gemeinsam verantworteten. Sie hatten Akerman, dem
Format der Reihe folgend, für das Porträt eines Filmemachers oder einer
Filmemacherin angefragt; daraus wurde ein Selbstporträt, produziert
und ausgestrahlt von la Sept-Arte.²

Eigentlich hätte Chantal Akerman gerne ihre Filme »sprechen« lassen
und einzig eine Montage von Filmbildern aus ihrem damaligen Œuvre
präsentiert, so als wären es *rushes*, um aus ihnen einen neuen Film zu
schaffen, der als ihr Selbstporträt gegolten hätte. Doch Bazin und La-
barthe verlangten, dass man sie sehen und dass sie trotzdem auch über
sich reden sollte: »Und da begannen die Schwierigkeiten«, denn: »Wie
kann ich mit mir selbst das Interesse für mich wecken?«³ – so die Filme-
macherin am Anfang der Sendung. Aber Vertrag ist Vertrag, und diesen
wollte Akerman erfüllen.

Entstanden ist ein zweiteiliges Selbstporträt von 64 Minuten; im ersten
Viertel spricht die Regisseurin von ihrem Zögern, ihren Zweifeln, ihren
Ängsten und den Hindernissen, denen sie bei der Konzeption ausgesetzt
war – oder besser: Sie liest Texte vor, die sie über diese Umstände verfasst
hat; zuerst etwas zaghaft, dann zunehmend lebendiger, sich aber auch
immer wieder selbst korrigierend. Mehrere längere Einstellungen zeigen
sie vor einer Wand sitzend, rechts mit dem Ellbogen auf einen Tisch ab-
gestützt, links ist im Mittelgrund ihr Computer, davor ein Stuhl und
dahinter ein Fenster zu sehen, das auf das Nachbarhaus und einen Balkon
mit roten Geranien blickt. Sie wendet sich an die Kamera, zuerst in halb-
naher Aufnahme, dann in Nah- und zum Schluss in Großaufnahme.
Meist ist sie allein im Bild, zu Beginn mit ihrem Hund. Dieser Teil wirkt
wie ein stilisiertes »privates Interview«.⁴ Danach folgt eine Montage von
ausgewählten Ausschnitten aus ihren Filmen, wie sie ihr vielleicht von
Anfang an vorschwebte. Der erste Teil ist Fernsehen, der zweite Teil
Kino; hier steht die Filmemacherin im Zentrum, dort sind es die Filme.



CHANTAL AKERMAN PAR CHANTAL AKERMAN

Durch den persönlichen Stil sind die beiden Blöcke miteinander verbunden: lange, (beinahe) fixe Einstellungen, die sich in den Filmausschnitten zu langsamen, meist seitlichen Kamerabewegungen entwickeln können und dabei immer seltsam frontal bleiben. Dazu gehören auch die Unentschiedenheit zwischen Fiktion und Nichtfiktion und eine komplexe Spannung zwischen Nähe und Distanz, die von Blick und Standpunkt der Kamera nicht unabhängig sind und die ihr ganzes Werk durchziehen.

»Und zweifellos liebe ich mein Kino, vor allem dann, wenn ein anderer darüber spricht.«⁵ Bevor Akerman dies sagt, erzählt sie einen jüdischen Witz, in dem ein Mann auf dem Markt seine magere Kuh verkaufen will, das einzige, was er hat. Er beginnt, leise zu rufen: »Seht mal meine Kuh, meine Kuh ist eine Kuh, ist eine Kuh, ist eine Kuh...«⁶ Während die anderen Männer auf dem Markt ihre Kühe lauthals anpreisen und leicht verkaufen, bleibt er mit seiner abgemagerten Kuh zurück. Er mache das nur nicht richtig, sagt darauf ein anderer zu ihm und beginnt, die magere Kuh auszuruhen: »Seht mal diese Kuh, sie macht so wunderschöne Filme usw. (...). Aber der andere in dieser Geschichte weiß genau, dass meine Kuh mager ist, und doch schafft er es, dass ich sie liebe. Viel ist dazu nicht nötig: Liebe sie, auch wenn sie mager ist, vor allem mager.«⁷

Chantal Akermans Auffassung, dass ihre Arbeit und ihre Filme erst durch den Blick und die Wertschätzung der anderen wirklich existieren, möchten wir mit den neun Beiträgen in diesem Heft Rechnung tragen. Mit *No Home Movie* (2015) hat sie sich von uns und von dieser Welt verabschiedet, aber ihre Filme gehören zum Kino unserer Zeit und bleiben ihm erhalten; sie preisen das Kino auf ganz besondere und nur ihnen eigene Weise, als ein »mageres« Kino, das Akerman liebte: »Sie macht(e) Filme, weil sie Filme macht(e), weil sie Filme macht(e), weil sie Filme macht(e)...«⁸

Margrit Tröhler und Fabienne Liptay

März 2017

¹ »Je m'appelle Chantal Akerman. Je suis née à Bruxelles. Et ça, c'est vrai. Ça, c'est vrai.« Alle Zitate stammen aus dem filmischen Selbstporträt. — ² Zwischen 1964 und 1972 hieß die Sendung *CINÉASTES DE NOTRE TEMPS*. 1989 nahm Arte (damals la Sept) das Format unter dem neuen Titel *CINÉMA, DE NOTRE TEMPS* wieder auf. Die Reihe wird bis heute von André S. Labarthe bei Ciné+ weitergeführt. — ³ »Et c'est là que les problèmes ont commencé.« (...) comment m'intéresser avec moi-même.« — ⁴ Durch die Stilisierung der Lektüre und durch den mehrfachen Wechsel vom »ich« zum »sie« nimmt dieses »private Interview« Brecht'sche Züge an. Vgl. Marie-Françoise Grange, »Le face à face«, in: *L'autoportrait en cinéma*, Rennes 2008, S. 85–90, hier S. 87 und S. 89f. — ⁵ »Et sans doute, j'aime mon cinéma, surtout quand c'est l'autre qui en parle.« — ⁶ »Voyez ma vache, ma vache est une vache, est une vache, est une vache.« — ⁷ »Voyez cette vache, elle fait de si beaux films, etc. (...) Mais l'autre dans cette histoire sait bien que ma vache est maigre, et arrive pourtant à me la faire aimer. Il n'en faut pas beaucoup: aime-la, même maigre, surtout maigre.« — ⁸ »Elle fait du cinéma, parce qu'elle fait du cinéma, parce qu'elle fait du cinéma, parce qu'elle fait du cinéma...«